مجلۀ زبانشناسی و گویش‌های خراسان ، سال سیزدهم ، شماره ٤، بهار تابستان ١٤٠٠، شمارۀ پیاپی ٢٤

DOI: 10.22067/jlkd.2021.48542.0

بررسی جریان زایش معنا و فرایند نشانگی نامحدود در *هزارۀ دوم آهوی کوهی* سرودۀ محمدرضا شفیعی کدکنی

مریم درپر (استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کوثر بجنورد، بجنورد، ایران)

صص: ٢٧٣-٢٤٧

چکیده

پژوهش حاضر، جهت بررسی مراکز زایش معنا به‌عنوان مسئله‌ای قابل پژوهش که می‌تواند به گونه‌شناسی دقیق‌تر شعر نو فارسی منجر شود، به بررسی و مطالعۀ شعر *هزارۀ دوم آهوی کوهی* (شفیعی کدکنی، ١٣٩٥) می‌پردازد؛ با طرح این پرسش‌ها که مراکز زایش معنا در *هزارۀ دوم آهوی کوهی* کدامند، با یکدیگر چه نوع ارتباطی دارند، در نتیجۀ تعامل این مراکز، فرایند نشانگی نامحدود چگونه پیش می‌رود و درنهایت تعدد مراکز تولید معنا چه تأثیری بر جریان حسی- زیبایی شعر دارد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که در *هزارۀ دوم آهوی کوهی* رابطۀ بین شعر و نقاشی از نوع بینامتنیت درون‌فرهنگی و بینانشانه‌ای است. باز بودن گفتمان دیداری کاشی «مزگت/ مسجد پیر» به شاعر این امکان را می‌دهد که گریز از سپهر نشانه‌ای بسته و تک‌صدای امروز/اکنون به سپهر نشانه‌ای باز و چندصدای دیروز/ گذشته را عملی گرداند. با تبدیل کارکرد شمایلی نشانه‌های کاشی به کارکرد نمادین در شعر، فضای فیزیکی یا خرده‌فضای کاشی تبدیل به کلان‌فضا یا فضای مجازی می‌شود و زایش معنا را در جریانی به‌هم‌آمیخته، چندبعدی، سلسله‌مراتبی و در فضای ژرف و بی- پهنای تاریخ کهن ایران پیش می‌برد. در این جریان، فضای گفتمانیی پدید می‌آید که متناقض‌ها به جای نفی یکدیگر به همزیستی و تعامل دست می‌یابند و "کاشی مزگت پیر" از همۀ گفتمان‌ها میزبانی می‌کند. در فرایند نشانه‌ای دیگر، شمایل‌های کاشی تبدیل به نمایه شده و از طریق استعاره‌های ترکیبی بُعد عمیق و غیرمحسوس معنا را خلق می‌کند که اشاره به «خود» دارد. در این شعر حس درونی، قوی‌ترین بعد حسی- اداراکی است که حواس

تاریخ دریافت :١٣٩٩/٠٢/٢٩   تاریخ پذیرش : ١٣٩٩/١٢/٢٥

پست الکترونیکی: 1. dorpar90@gmail.com

ظاهری را از کار می‌اندازد و درقالب تجربه‌ای ناب، راه بردن از خود به بی‌خودی را در قالب تصویرهای زیبا و منحصربه‌فرد نشان می‌دهد. با توجه به این‌که در این شعر، مرکز غالب تولید معنا تاریخ و فرهنگ ایران است، در زیرگونهٔ مفاخرهٔ فرهنگی طبقه‌بندی می‌شود. پژوهش حاضر با رویکرد نشانه‌شناسی پساساختارگرا و به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده است.

کلیدواژه‌ها: گونه‌شناسی شعر، مرکز زایش معنا، نشانگی نامحدود، جریان حسی- زیبایی، *هزاره دوم آهوی کوهی*

۱.مقدمه

صورتگرایان (فرمالیست‌ها) در مطالعهٔ شعر تلاش‌هایی را به انجام رسانده‌اند؛ فرمالیسم روسی به‌عنوان نقطهٔ آغاز تحول مطالعات سنتی در زمینهٔ شعر که با مقاله‌های ویکتور اشکلوفسکی[1]- رستاخیز واژه‌ها (١٩١٤) و هنر به‌مثابه شگرد (١٩١٦)- آغاز شد، «آشنایی-زدایی» را به‌عنوان اساس ادبیت متن و تمایز زبان ادبی از زبان کاربردی مطرح کرد (نک. صفوی، ۱۳۹۵: ٥٤٤- ٥٤٢). «آشنایی‌زدایی» و دیگر مقوله‌هایی که فرمالیست‌ها مطرح کردند به کتاب‌ها و پژوهش‌های بدیع و زیبایی‌شناسی شعر فارسی راه یافت. مطالعاتی نیز برمبنای تقابل‌های دوگانی ساختارگرایان در پژوهش‌های مربوط به شعر فارسی انجام پذیرفته، اما تبیین جریان زایش معنا و سیّالیّت معنا - با وجود کوشش‌هایی که در این زمینه انجام شده و در ادامه به آن اشاره خواهیم کرد- همچنان مسئله‌ای قابل پژوهش است. بنابراین ضرورت دارد جریان زایش معنا در شعر فارسی با رویکردهای معناشناسی که برپایهٔ تفکرات فلسفی و دیدگاه‌های زبان‌شناسان به مقوله‌های زبان، معنا و گفتمان شکل یافته و در نظریه‌های پساساخت‌گرایان برجسته است، مورد مطالعه قرار گیرد. این پژوهش، بررسی مراکز زایش معنا را به‌عنوان مسئله‌ای قابل پژوهش که می‌تواند به گونه‌شناسی دقیق‌تر شعر نو فارسی منجر شود، در نظر دارد و جهت پرداختن به مسئلهٔ مذکور، شعر *هزارهٔ دوم آهوی کوهی* (شفیعی کدکنی، 1395: ۱۳۰- ۱۲۷) را مورد بررسی قرار می‌دهد. انتخاب این متن به این دلیل است که عمل «خواندن» نقش روی کاشی یا تفسیر تجربه‌ای که از دیدن کاشی مزگت پیر برای شاعر روی

1- Šklovskij

داده، حرکت از درون متن به بیرون و بازگشت به متن، آگاهی‌هایی که ابژه‌ها را پدید آورده و به‌عنوان مراکز تولید معنا عمل می‌کند، طی کردن فرآیندهای تفسیری، ادراکی که نشانه‌ها به وجود می‌آورند، چیدن رمزگان و مسئله خلاقیت در کاوش متن، گونه‌ای ملموس از خوانش یک متن هنری –ادبی را پدید آورده است. پژوهش در پی پاسخ گفتن به این پرسش‌ها است که مراکز زایش معنا در *هزارهٔ دوم آهوی کوهی* کدامند، با یکدیگر چه نوع ارتباطی دارند، در نتیجهٔ تعامل این مراکز فرایند نشانگی نامحدود چگونه پیش می‌رود و درنهایت تعدد مراکز تولید معنا چه تأثیری بر جریان حسی– زیبایی شعر دارد.

شعر گفتمانی است از نشانه‌های بینامتنی که در ارتباط و تعامل چندسویه قرار دارند. هر نشانه نه‌تنها با دیگر نشانه‌های متن همراه است؛ بلکه با نشانه‌های فرامتن نیز پیوند می‌یابد. چنین جهشی از متن به فرامتن خواننده را با دنیایی از نشانه‌ها روبرو می‌کند و نشانه‌ها علاوه بر بار معنایی خود، باری سنگین از باورها، اندیشه‌ها و اسطوره‌ها را به دوش می‌کشند و نشان‌دهندهٔ پیشینهٔ تاریخی‌ای کهن و طولانی هستند. این‌گونه نشانه‌ها از طریق رمزگان فرهنگی ارزش می‌یابند و خوانندگان را به متن تاریخ و فرهنگ هر جامعه‌ای می‌برند. رمزگان‌های فرهنگی قطعی نیستند و با تغییر روابط بینانشانه‌ای دگرگون می‌شوند. به عبارتی دیگر رمزگان‌های فرهنگی و متن پیوندی دوسویه دارند؛ از طرفی حضور این رمزگان‌ها متن را گسترش می‌دهد و از جانب دیگر روابط بینانشانه‌ای که در متن شکل می‌گیرد، رمزگان‌های فرهنگی را دچار دگرگونی و در نهایت توسعه می‌نماید (سجودی و همکار، ۱۳۹۰: ۱۳۸– ۱۳۷). اکو برای اشاره به مسیری که می‌تواند منجر به مجموعه‌ای از تفسیرها متوالی (بالقوه) گردد که به‌طور نامحدود اضافه می‌شود، از عبارت «نشانگی نامحدود» استفاده کرده است. تفسیر اولیه می‌تواند دوباره تفسیر شود. همین نکته بود که بعدها توسط نظریه‌پردازان پساساختارگرا بسط پیدا کرد (چندلر، ١٣٩٤: ٦٢). به نظر می‌رسد، فرایند نشانگی نامحدود و ایجاد ظرفیت تفسیرهای متفاوت تغییر عمده‌ای است که شعر فارسی بعد از گام نهادن به مرحلهٔ نیمایی با قدرت و وضوح بیش‌تری تجربه کرده است؛ در *هزارهٔ دوم آهوی کوهی*، خلق تفسیر نقاشی در گونه‌ای دیگر از هنر– شعر– فرآیند معناسازی را در متن چندلایه کرده و به وجود مراکز متعدد در جریان تولید معنا و نشانگی نامحدود وضوح بخشیده است. در این پژوهش، با استفاده از روش نشانه‌شناسی پساساختارگرا جریان زایش معنا را در شعر *هزارهٔ*

دوم آهوی کوهی بررسی خواهیم کرد: چگونگی گذر از صورت و مادۀ بیان را در لایۀ نخست که یک نقاشی در قاب کاشی است، به معناهای بی‌پایان مورد توجه قرار می‌دهیم و در لایۀ دوم، به شعری با نام *هزارۀ دوم آهوی کوهی* و چگونگی تبدیل شمایل‌ها به نماد و نمایه و سپس به گفتمان و نیز به فرآیند حسی- زیبایی شعر خواهیم پرداخت. در طی این فرآیند، به نقش شاعر و مخاطب شعر که معنا را چندبعدی، سلسله‌مراتبی و با دلالت‌های بی‌پایان در درون مرکزی دیگر به نام تاریخ و فرهنگ ایران، پیش می‌برند، توجه می‌کنیم. در آغاز بررسی‌ها به چگونگی روابط بینامتنی نیز توجه خواهیم کرد. یادآوری این نکته ضروری است که تفکیک و دسته‌بندی مراکز تولید معنا صرفاً جهت تجزیه و تحلیل متن است، درحالی‌که در جریان زایش معنا کارکرد مراکز چندگانۀ مزبور همزمان به انجام می‌رسد.

از میان رویکردهای تحلیل متن به این دلیل نشانه‌شناسی را برگزیدیم که نشانه‌شناسی در جست‌وجوی معناهای پنهان و ضمنی است و بر اهمیت معنایی که خوانندگان به نشانه‌های متن می‌دهند، صحه می‌گذارد، در حالی که تحلیل محتوایی بر محتوای صریح متن تمرکز دارد و عقیده دارد که این محتوا معنایی یکه و ثابت را نمایش می‌دهد. مطالعات نشانه‌شناسی به نقش بافت نشانه‌شناختی در شکل‌دهی معنا تأکید می‌کند (همان: ۲۹). ما معنا را از طریق تولید و تفسیر «نشانه‌ها» به وجود می‌آوریم و هر چیزی که به‌عنوان دلالت‌گر، ارجاع‌دهنده یا اشاره‌گر به چیزی غیر از خودش تلقی شود، می‌تواند نشانه باشد، ما این چیزها را به‌طور کاملاً ناخودآگاه از طریق ارتباط دادن آن‌ها با نظام آشنایی از قراردادها به عنوان نشانه تعبیر می‌کنیم (همان: ٤١). مطالعۀ نشانه‌شناسی شعر *هزارۀ دوم آهوی کوهی* به‌عنوان یک متن چندلایه به ما کمک می‌کند تا از نقش رسانه‌ای نشانه‌ها و نقشی که ما به‌عنوان خواننده در واسازی نشانه‌های شعری ایفا می‌کنیم، آگاه شویم (نک. همان: ۳۷ و ۳۸).

۲.پیشینۀ پژوهش

پیشینۀ پژوهش را در دو محور بررسی می‌کنیم؛ پژوهش‌هایی که به مطالعۀ شعر نو فارسی به‌مثابۀ یک فرآیند پرداخته‌اند و مقاله‌هایی که مطالعۀ *هزارۀ دوم آهوی کوهی* محور پژوهش آن‌ها بوده است. دستۀ نخست نمونه‌هایی از شعر نو را با رویکرد نشانه‌معناشناسی گفتمانی تجزیه و تحلیل کرده‌اند؛ *راهی به نشانه- معناشناسی سیال، با مطالعۀ موردی ققنوس نیما* (شعیری، ۱۳۸۸) و *نشانه- معناشناسی ادبیات* (همو،۱۳۹۵) که در آن به بررسی اشعاری از

سهراب سپهری پرداخته شده، از جمله کتابهایی است که به این مسئله پرداخته‌اند. بعلاوه، مقاله‌هایی نیز به مسئلهٔ سیالیت معنا در شعر امروز پرداخته‌اند؛ «بررسی نظام عاطفی گفتمان در شعر غزل برای گل آفتابگردان» (اسماعیلی و همکار، ۱۳۹۱)، در مقالهٔ مزبور هدف نویسندگان این است که نشان دهند چگونه گل آفتابگردان، به‌منزلهٔ من خردگرا از طریق رابطهٔ احساسی، تنشی و پدیدارشناختی در گسست با خود قرار می گیرد، سپس از مرزهای من خردگرا فراتر می‌رود و در پیوند با من استعلایی به شوشگر ممتاز تبدیل می‌شود. «بررسی الگوی نشانه-معناشناسی گفتمانی در شعر قیصر امین‌پور» (حسن‌زاده میرعلی عبداله و همکار، ۱۳۹۰)، در این مقاله نویسندگان ذیل عناوین فضای تنشی، حضور جسمانه‌ای، اتصال و انفضال گفتمانی و فرایند زیبایی‌شناختی گفتمان به بررسی نمونه‌هایی از شعر قیصر امین‌پور پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند شاعر به‌عنوان کنشگر یا شوشگر به ایفای نقش می‌پردازد و با نوعی ساخت-شکنی از جلوهٔ سطحی دنیا فاصله می‌گیرد و سپس در فعالیت زیباسازی با آن رابطهٔ حسی- ادراکی و پدیداری ایجاد می‌کند. «تحلیل نشانه- معناشناسی شعر باران» (شعیری و همکاران، ۱۳۹۲)، در این مقاله نیز نویسندگان در فرآیندی گفتمانی ویژگی‌های رخدادی، شوشی، تنشی، پدیدارشناختی و جسمانه‌ای شعر باران گلچین گیلانی را بررسی کرده‌اند، در این مقاله نشان داده می‌شود که چگونه نشانهٔ «باران» از طریق رابطهٔ حسی- ادراکی و زیبایی‌شناختی سبب شکل‌گیری فرایندی می‌شود که من شخصی شاعر در گسست با خود قرار گرفته و به استعلا می‌رسد. نویسندهٔ «نشانه- معناشناسی گفتمان در شعر «پی‌دارو چوپان» نیما یوشیج» (آیتی، ۱۳۹۲) نیز ضمن مطالعهٔ فرایند گفتمانی شعر مذکور در ابعاد حسی- ادراکی، عاطفی و زیبایی-شناختی در پی نشان دادن این موضوع است که تکثر روایی و تکثر ارزشی در شعر نیما چگونه باعث ایجاد فضای تنشی و سیالیت گفتمان می‌شود.

چند پژوهش نیز به ساختار شعر *هزارهٔ دوم آهوی کوهی*، به‌ویژه ساختار زبانی، آوایی و موسیقایی آن پرداخته‌اند؛ از جمله: برش‌های درون‌مصراعی در شعر شفیعی کدکنی، با تأکید بر هزاره دوم آهوی کوهی (حسینی و همکار، ۱۳۹٤: ٤٨- ۲۱)، جلوه‌های خاص موسیقایی، تصویری و زبانی در هزارهٔ دوم آهوی کوهی (نقابی و همکار، ۱۳۹۲: ۱۷۲- ۱۵۳)، نگاهی زیبایی‌شناختی به ساختار آوایی شعر محمدرضا شفیعی کدکنی؛ بررسی مجموعه شعر هزاره دوم آهوی کوهی (روحانی، ۱۳۹٤: ٤۲- ۲۰) ساختار زبان شفیعی کدکنی در هزارهٔ دوم آهوی

کوهی (عقدایی، ۱۳۹۰: ۱۳۲– ۱۰۷) و تحلیل ساختاری شعر هزارهٔ دوم آهوی کوهی (پیروز و همکار، ۱۳۹٤: ٤٤–۲۱). وجوه تازگی پژوهش حاضر نسبت به پژوهش‌های دستهٔ اول این است که جریان زایش معنا و فرآیند نشانگی نامحدود را در شعر با توجه به تعدد مراکز تولید معنا و نظر به رابطهٔ بینامتنی تجزیه و تحلیل می‌کند و وجه تازگی پژوهش درارتباط با گروه دوم این است که هزارهٔ دوم آهوی کوهی را با رویکرد پساساختارگرا و با توجه به فرایندی بودن نشانه‌ها و جریان سیال زایش معنا بررسی می‌کند.

۳.چارچوب نظری پژوهش

در این پژوهش، نظریهٔ سپهر نشانه‌ای[1] را در چگونگی انتقال متن از اکنون به گذشته در نظر خواهیم داشت. همچنین به‌منظور تبیین جریان زایش معنا و فرآیند حسی- زیبایی شعر، از مباحث نشانه‌شناسی پساساختارگرا در زمینهٔ تعدد مراکز تولید متن و فرایند نشانگی نامحدود استفاده می‌کنیم. «سپهر نشانه‌ای اساسی‌ترین نظریه‌ای است که در مکتب نشانه‌شناسی مسکو– تارتو[2] مطرح شده و در کمتر از یک دهه پس از طرح آن شهرت جهانی یافته است. مبنای این نظریه آن است که یک کلیت هنری اعم از فیلم، تابلو، رمان یا هر کل هنری دیگر، یک فضای زندگی است که با فضای زندگی طبیعی مشترکانی درخور توجه دارد. این مباحث در آثار یوری لوتمان[3]، رو به کمال نهاد (سجودی و همکار، ۱۳۹۰: ۱٤۲). لوتمان پیشنهاد کرد که فضای نشانه‌ای را سپهر نشانه‌ای بنامیم. لوتمان و اسپنسکی[4] در طول دههٔ ۱۹۹۰ به بسط نظریهٔ خود همت گماشتند (سجودی و همکار، ۱۳۹۰: ۱٤۲). به نظر لوتمان سپهر نشانه‌ای عبارت است از فضایی نشانه‌ای که بیرون از آن، فرایند نشانه‌ای[5] غیرممکن است (لوتمان، ۲۰۰۵: ۲۰۸ به نقل از سجودی و همکار، ۱۳۹۰: ۱٤۲). مفهوم سپهر نشانه‌ای شامل کل جهان حواس است و به مفهوم فرهنگ نزدیک می‌شود. فرهنگ خود را در قالب فضا- زمان خاصی سازمان‌دهی می‌کند و بدون آن نمی‌تواند وجود داشته باشد. این ساختار در قالب سپهر نشانه‌ای درک می‌شود و در همان زمان به کمک سپهرنشانه‌ای شکل می‌گیرد (لوتمان، ۲۰۰۹: ۱۳۳). می‌توان

1- semiosphere
2- Tartu–Moscow
3- Lotman
4- *Uspensky*
5- semiosis

سپهر نشانه‌ای را دربرگیرندهٔ رمزگان‌های مختلفی دانست که در تعامل با یکدیگر و در کار تولید متن هستند. این شبکه، هم بعد اجتماعی دارد و هم بعد تاریخی (میردهقان و همکاران، ۱۳۹۲: ٤٠). در پژوهش حاضر سپهر نشانه‌ای را در بعد تاریخی مورد مطالعه قرار می‌دهیم و به بحث مرکز و حاشیه نیز جهت تبیین ایدئولوژی پنهان متن توجه خواهیم کرد؛ «هر فرهنگ در درون خود دارای مرکز و حاشیه‌هایی است. مرکز جایی است که تظاهر به تثبیت وضعیت فرهنگی می‌کند، در حالی که حاشیه‌های هر فرهنگ با نزدیکی به مرز، دارای تنوع و تکثر هستند. خصوصیت این فضاهای حاشیه‌ای آن است که پیوسته با مرکز در تناقض قرار می‌گیرند، اما در عین حال بر مرکز تأثیر می‌گذارند. در واقع حاشیه می‌تواند قدرت مرکز را مورد تهدید قرار داده و از این طریق، تظاهر مرکز را به تک‌صدایی واسازی کند (همان: ٤١). از نظر لوتمان مرز فضای نشانه شناختی مهمترین موقعیت عملکردی و ساختاری است (نک. لوتمان، ۲۰۰۵: ۲۱۰).

فرایند نشانگی نامحدود از مباحث نشانه‌شناسی پساساختارگرا است؛ در دههٔ شصت میلادی، ساختارگرایی مورد نقد و چالش مهمی توسط چند متفکر فرانسوی ازجمله دریدا، بارت، لاکان، کریستوا و فوکو قرار گرفت. پساساخت‌گرایی به مجموعه‌ای گسترده از نظریه‌های نقد اطلاق می‌شود که پس از ساخت‌گرایی و با گونه‌ای موضع‌گیری نسبت به ساخت‌گرایان شکل گرفت. پساساخت‌گرایی در وجود نظامی زیرین و ثابت در متن که محور و مرکز فهم متن باشد، تردید دارد. از نگاه پساساخت‌گرایان، نظام نشانه‌ای همیشه مورد تهدید و هجوم دلالت‌های بس متفاوت قرار می‌گیرند که در نهایت به تعلیق معنا درون متن می‌انجامد. تلقی متفاوت پساساخت‌گرایان از اتفاقی که در متن می‌افتد، براساس تعریف جدیدی از نشانه شکل می‌گیرد؛ پساساخت‌گرایان نشانه را فرآیندی و بینامتنی اعلام کردند: فرآیندی از این رو که نشانه در یک فرآیند ناتمام در حال دلالت است و تثبیت‌نشده است، بینامتنی به دلیل آن‌که نشانه‌های یک متن همواره با نشانه‌های متن‌های دیگر در تعامل و گفت‌وگو هستند و متن‌ها دنیاهای بسته و مجزا از یکدیگر نیستند. روند خوانش متن در نظریهٔ پساساخت‌گرایی هیچ‌گاه به پایان نمی‌رسد و حرکت از دالی به دالی دیگر است. دلالت دیگر نتیجهٔ سنتزگونهٔ ارتباط دال و مدلول به‌هم‌پیوسته‌ای نیست و هر کنش خواندن دلالت‌های تازه‌ای را آشکار می‌کند و معنی در زایش دائم است. چون ساختارها موقتی و تاریخی و در حال تغییرند، به-

محض این‌که یک اثر هنری در یک بافت اجتماعی جدید قرار بگیرد، معنای متفاوتی ایجاد می‌کند. در این رویکرد، متن متشکل از دال‌هاست که با تکثیر خود، بازنمایی[1] بی‌پایانی را نمایش می‌دهد. متن در موقعیت عدم تعین[2] حرکت می‌کند که پایان و ختمی بر آن متصور نیست (نجومیان، ۱۳۹٤: ۲۸– ۲۵).

تعدد مراکز زایش معنا نیز به‌عنوان یکی دیگر از دیدگاه‌های پساساختارگرایان در پژوهش حاضر مورد توجه قرار می‌گیرد؛ دریدا، در مقالهٔ «ساختار، نشانه و بازی در علوم انسانی» که نخستین بار در قالب یک سخنرانی در دانشگاه جانز هاپکینز ایراد کرد، بحث مرکز و بازی نشانه‌ها را این‌گونه مطرح کرده است: «مرکز هیچ فضای طبیعی ندارد، این‌که مرکز یک مکان ثابت نبوده بلکه یک کارکرد است، نوعی نامکان که در آن بازی بی‌انتهای جانشینی نشانه‌ها جریان دارد. این همان لحظه‌ای بود که زبان به مسئلهٔ جهان‌شمول هجوم برد؛ لحظه‌ای که در غیاب مرکز یا خاستگاه، هر چیزی به گفتمان بدل شد، یعنی نظامی که در آن مدلول مرکزی، مدلول اصلی یا استعلایی، هیچ‌گاه به‌طور مطلق بیرون از نظام تفاوت‌ها حضور ندارد. غیاب مدلول استعلایی قلمرو بازی دلالتی را تا بی‌نهایت گسترش می‌دهد (دریدا، ۱۳۹٦: ٤۱۳– ٤۱۲) او این مقاله را با این جمله از میشل دو مونتنی آغاز کرد: «ما بیشتر به تفسیر تفسیرها نیاز داریم تا به تفسیر چیزها (همان: ٤۱۰). وجود مراکز متعدد در جریان تولید معنا، برخلاف نظر ساخت‌گرایان است که در هر متن یک مرکز محکم و نامتزلزل جستجو می‌کردند، مرکز ثقلی که تمام متن حول آن می‌چرخد و معنا می‌سازد. توجه کنیم که «مرکز» در پساساخت‌گرایی همچنان وجود دارد و نفی نشده است. دریدا می‌گوید اگر مرکز وجود نداشت، اصلاً معنایی آفریده نمی‌شد. او وجود معنا را نفی نمی‌کند، آنچه که وجود ندارد ثابت بودن معنا و مرکزاست (نجومیان، ۱۳۹٤: ۳۹– ۳۸). دریدا در راهبردهای واسازی خود ثابت می‌کند که متن نمی‌تواند یک مرکز یک‌پارچه داشته باشد، به گمان دریدا، میل به مرکز در تمام ساختارها به‌عنوان قانونی بنیادی وجود دارد اما آنچه این مرکز را تهدید می‌کند، فرآیند دلالت است. فرض کنید نویسنده مرکز متن خود در نظر گرفته شود، حال اگر خواننده به تفسیر متن بکوشد، هرکجا تفسیر او با نیت نویسنده در تضاد باشد، خوانش او این مرکزیت تعیین‌شدهٔ متن را تهدید کرده است. نکتهٔ مهم این است که این فرآیند، مرکز را از بین نمی‌برد بلکه مرتباً مرکز را

1- representation
2- indeterminacy

از جایی به جایی دیگر تغییر مکان می‌دهد (همانجا). برخی «متن» را مرکز گرفته و گفته‌اند: یک متن مکلف به سازماندهی خوانش مخصوص به خود است؛ دراین‌صورت عمل خوانش به فرآیندی شخصی و درونی که ثبت و ضبط نظامی از معنا را که از پیش داشته، محدود می‌شود. با این وصف معنا و ساختارهای منتقل‌کنندهٔ معنا احتمالاً می‌بایست مستقل از وساطت هر فاعل- خواننده‌ای در میان باشد! یعنی اگر فاعل- خواننده‌ای در میان هست، وجود او تنها به این دلیل است که معانی حاضری که قبل از او وجود داشته را بازشناسد یا احتمالاً آن‌ها را بازتولید کند (ژب لینت ولت، ۱۳۹۰: ۷).

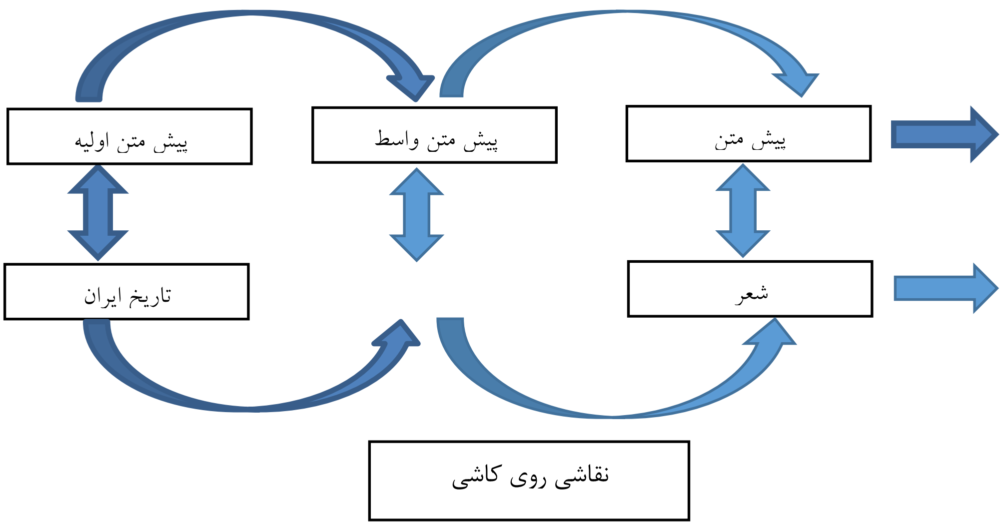
٤.تجزیه و تحلیل داده ها

۱.٤. جریان زایش معنا در *هزارهٔ دوم آهوی کوهی*

بررسی مراکز زایش معنا در *هزارهٔ دوم آهوی کوهی* نشان می‌دهد مرکز نخست در این شعر، متنی است جاگرفته در قاب کاشی مسجد که گونه یا ژانر آن نقاشی و ابزار خلق آن طرح، نقش و رنگ است، در نتیجهٔ خوانش تبادلی شاعرکه خود مرکز دوم زایش معناست، با متن نخست، شعری به نام هزارهٔ دوم آهوی کوهی پدید آمده است؛ در این خوانش تبادلی (نک. چندلر: ۱۳۹٤: ۲۸۰) شاعر از طریق ارتباط دادن نقش‌ها و شمایل‌های روی کاشی با نظام آشنایی از قراردادها، تاریخ و فرهنگ ایران را تجسم می‌بخشد و تفسیرهای پی‌درپی او منجر به خلق پدیدارهایی در متن شعر- مرکز سوم زایش معنا- شده که لازمهٔ درک و دریافت هریک آشنایی کافی خواننده- به‌عنوان مرکز چهارم تولید معنا- با تاریخ و فرهنگ ایران است. بعلاوه، شعر این توانایی را دارد که به فضای گفتمانی فرهنگ ایران به‌عنوان مرکز بیرونی زایش معنا جان دوباره ببخشد. مطالعهٔ ارتباط این مراکز با توجه به مفاهیم بینامتنیت و سپهرنشانه‌ای قابل ملاحظه است:

بینامتنیت همواره دست کم روابط میان دو متن را مورد بررسی قرار می‌دهد. از نظر فرهنگی این دو متن می‌توانند متعلق به یک فرهنگ باشند که دراین‌صورت رابطهٔ بینامتنیت آن‌ها از نوع درون‌فرهنگی است و یا متعلق به دو فرهنگ متفاوت باشند که درآنصورت رابطهٔ بینامتنیت آن‌ها از گونهٔ بینافرهنگی خواهد بود. بعلاوه این‌که روابط بینامتنی دارای دو گونهٔ درون‌نشانه‌ای و برون‌نشانه‌ای است؛ هنگامی که دو متن به یک نظام نشانه‌ای مثلاً کلامی یا تصویری تعلق داشته باشند، در این صورت رابطهٔ بینامتنی آن‌ها از نوع درون‌نشانه‌ای است؛

برای مثال تأثیر گلستان سعدی بر بهارستان جامی دارای رابطهٔ درون‌نشانه‌ای هستند اما هنگامی که اولین متن به یک نظام و دومی به نظام دیگر مربوط باشد، در این‌صورت رابطهٔ آن‌ها بینامتنیت بینانشانه‌ای خواهد بود. بینامتنیت بینانشانه‌ای امکان مطالعهٔ روابط متن‌هایی از نظام‌های گوناگون نشانه‌ای (رابطهٔ ادبیات و هنر و نیز انواع هنر با یکدیگر) را فراهم می‌آورد. به عنوان مثال اقتباس سینمایی از یک نقاشی بررسی بینامتنی و در عین حال بینانشانه‌ای ولی درون‌هنری محسوب می‌گردد (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۲٦۱– ۲٦۰). بنابراین در *هزارهٔ دوم آهوی کوهی* رابطهٔ بین شعر و نقاشی از نوع بینامتنیت درون‌فرهنگی و بینانشانه‌ای است؛ درون-فرهنگی است به این دلیل که متعلق به فرهنگ واحدی به نام فرهنگ ایرانی است و بینانشانه‌ای است به دلیل آن‌که بین دو نظام نشانه‌ای نقاشی و شعر ارتباط برقرار می‌کند؛ شمایل‌های روی کاشی؛ مانند آسمان، سرو، نیلوفر، خوشه‌ی گندم، آهو و ... در شعر تبدیل به صحنه‌ها و فضاهایی می‌شود که رویدادهای بزرگی را در تاریخ ایران بازنمایی می‌کنند. الگوی تجسمی روابط بینامتنی (نک. زکریایی کرمانی و همکاران، ۱۳۹۲: ۲۰) *هزارهٔ دوم آهوی کوهی* را می-توان به صورت زیر نشان داد:



در این روابط بینامتنی شاهد انبساط معنایی هستیم؛ در تعامل بینانشانه‌ای تاریخ ایران، نقاشی و شعر، و در ادامه تعامل نشانه‌ها با جهان ذهنی شاعر که در آن انتقال از سپهر نشانه‌ای امروز(اکنون، اینجا، من) به دیروز (گذشته، آنجا و من برتر) انجام یافته، و در نهایت تعامل

نشانه‌ها با دنیای فکری خواننده، موجب توسعهٔ معنا و گفتمان‌سازی می‌شود. مرزبندی فرهنگ امروز و فرهنگ گذشته در بُعد تاریخی به انجام می‌رسد، از سپهر نشانه‌ای نخست که فرهنگ امروز و اینجاست، تنها دو نشانهٔ برجسته حضور دارد، «من» و «مسجد» که البته مسجد با صفت «پیر» نشانه‌های گذشته را نیز در خود دارد، بنابراین به عنوان حاشیه برای انتقال به گذشته عمل می‌کند و در نهایت «من» هویت خود را در گذشته می‌یابد. نبود نشانه‌های «امروز» و «اینجا»، بزرگترین سکوت گفتمانی را شکل می‌دهد که معناساز است؛ معناهایی از قبیل دل-آزردگی از اکنون و اینجا، نفی هویت اکنون من، تأیید هویت گذشتهٔ من و ... حتّی مسجد که دالّ مرکزی سپهر نشانه‌ای نخست است و سامان‌دهندهٔ گفتمان قدرت در این سپهر، به‌گونه‌ای تناقض‌آمیز نقش حاشیه را نیز دارد و در مرز بین گفتمان امروز و دیروز قرار می‌گیرد. برپایهٔ نقش‌های روی کاشی مسجد، نشانه– معناهای بسیاری تولید شده و انتقال به سپهر نشانه‌ای دوم را موجب شده است. درواقع باز بودن گفتمان دیداری کاشی مزگت پیر به شاعر امکان داده که رمزگشایی تصویرها را توسعه داده، جریان زایش معنا را به‌صورت سیال پیش ببرد و درنهایت گریز از سپهر نشانه‌ای بسته و تک‌صدای امروز به سپهر نشانه‌ای باز و چندصدای دیروز را عملی گرداند.

۲.٤ . از حضور شمایلی تا حضور نمادین و نمایه‌ای در جریان زایش معنا

در تعریف ساده‌ای که از آیکون[1] ارائه شده است، آن را نشانه‌ای دانسته‌اند که در خود چیزی دارد که سبب شباهت آن با ابژه می‌گردد. اما آیکون به دلیل حضور گفته‌پردازی که با روی آوردی خاص و طی فرآیندی حسی– ادراکی در شکل‌گیری آن دخالت دارد، قدرت تحول و توسعهٔ نشانه– معنایی دارد. نشانهٔ آیکونیک/ شمایلی نشانه‌ای پویاست و در تعامل با سوژه شکل می‌گیرد. نشانه‌شناسان عموماً مدعی‌اند که شمایل محض هرگز وجود ندارد و همیشه عنصری از قراردادهای فرهنگی دخیل است. پیرس توضیح می‌دهد که اگرچه «همه تصاویر مادی» (مثل نقاشی) به خاطر شباهت با موضوعشان دریافت می‌شوند اما در وجه بازنمایی‌شان قراردادهای فراوانی وجود دارد» (پیرس، ۱۹۳۱: ۵۸ و ۲۷٦ به نقل از چندلر،۱۳۹٤: ۷۰)؛ از آن جا که سوژه در درون جامعه و با توجه به نهادهای فرهنگی– اجتماعی شکل گرفته است و بنابراین تفکری نمادین دارد، می‌توان گفت که آیکون راه به نماد

1- Icone

دارد (شعیری، ۱۳۹۲: ۲۰۳– ۱۹۹). در ادراک و تفسیر نشانه‌های شمایلی کاشی می‌توان از مفاهیم فرویدی تراکم و جابجایی استفاده کرد؛ در فرآیند تراکم، اندیشه‌های مختلف در یک نماد متراکم می‌شوند و در فرآیند جابه‌جایی یک میل ناخودآگاه پنهان با یک نماد آشکار جابه‌جا می‌شود (نک. چندلر، ١٣٩٤: ٨٦).

در *هزارۀ دوم آهوی کوهی*، شاعر با ابژۀ دیداری نقش‌های روی کاشی رابطه برقرار می‌کند و از شمایل‌های روی کاشی (از قبیل آسمان، سرو، نیلوفر، خوشه‌ی گندم، آهو و ...) طی فرایند نشانگی به نمادها راه می‌برد؛ نظم لحظۀ پیدایش نقش کاشی پیوسته از هم پاشیده می‌شود و دوباره شکل می‌گیرد. آنچه در ابتدا پرده‌ای یا نقشی ساکن بوده است، تبدیل به صحنه‌ها و فضاهایی می‌شود که بازتاب‌دهنده‌ی کنش‌هایی متعدد در مکان‌ها و زمان‌های از دست رفته است. تصویرها هریک جدا از یکدیگر و در عین‌حال در پیوند با یکدیگر سر برمی‌آورند؛ شمایل‌های روی کاشی که هرکدام نمایشی از کالبدهای هرچه کوچک‌تر جهان طبیعت است در بازآفرینی‌های پی‌درپی شاعر تبدیل به پهنه‌های هرچه بزرگتر می‌شوند. شاعر نشانه‌هایی از قبیل درخت سرو، گل نیلوفر، بوتۀ گندم، زمینۀ لاجوردی، رنگ خاکستری و ... را گزینش کرده است و با جابجایی آزاد عناصر، صحنه‌های شکوهمند و تکان‌دهنده را به‌زیبایی خلق نموده بی‌آنکه حضور خود را نفی کند؛ حضور مؤثر سوژه/شاعر که در متن شعر تبدیل به ابژه شده است و به شکل «مرا» در هر بند تکرار می‌شود، خواننده را دائم به چگونگی حضور سوژه در متن ارجاع می‌دهد. نقش روی دیوار که هم حضور دیداری و هم حضور شنیداری دارد، از دیدگاه دستوری کارکرد فاعلی پیدا کرده و سوژه/ شاعر را به ابژه‌ای بدل نموده است: تا کجا می‌برد این نقش به دیوار مرا (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۱۲۷).

در ادامه، فضای فیزیکی یا خرده‌فضای کاشی تبدیل به کلان‌فضا یا فضای مجازی می‌شود؛ فضای نخست (فضای فیزیکی) که نقش و رنگ است، طی فرآیند نشانگی نامحدود و فرآیندهای تفسیری فضایی مجازی را ترتیب می‌دهد و کاشی را تبدیل به «آینه» می‌کند: گرد خاکستر حلاج و دعای مانی،/ شعلۀ آتش کرکوی و سرود زرتشت/ پوریای ولی آن شاعر رزم و خوارزم/ می‌نمایند درین آینه رخسار مرا (همان، ۱۲۸). آینه، معناهای بی‌پایان صیقلی بودن، جلا داشتن، شفافیت، انعکاس نور، انعکاس تصویرهای بی‌پایان و میزبانی از همۀ نقش‌ها و رنگ‌ها را در خود دارد. در فضایی که کاشی خاصیت آینگی یافته است، این قابلیت را دارد که

وقایع و رخدادهای بی‌شماری را در گسترهٔ تاریخ و جغرافیای ایران انعکاس دهد. چنان‌که گفته شده مهم‌ترین ویژگی فضاهای مجازی، برداشتن فاصله و کوتاه نمودن زمان است. تعامل در این فضا به بالاترین سرعت صورت می‌گیرد، به گونه‌ای که سوژه می‌تواند به طور همزمان در چند نقطهٔ جغرافیایی متفاوت حضور پیدا کند (نک. شعیری، ۱۳۹۲: ۲۲۲). دراین حضور، قاب کوچک کاشی تبدیل به کلان‌فضایی می‌شود که مکان در مقابل وسعت آن گم می‌شود و کاشی وسعت‌یافته توانایی انعکاس تمامی زمان‌های از یاد رفته را می‌یابد. در این حضور، رنگ آبی نمادی از آسمان فرهنگ‌شهرهای بزرگی چون نیشابور و هرات، رنگ خاکستری نمادی از خاکستر حلاج، رنگ کبود نمادی از جامه‌ی سوگ سیاوش می‌شود. گل نیلوفر نمادی از شاخ نیلوفر مرو به هنگام زادن مهر، درخت سرو نمادی از سبزی سرو قدافراشتهٔ کاشمر، آهو نمادی از نگاه سرگشتهٔ آهوی کوهی که از پس هزاره‌ها چشم در چشم بیننده دوخته است، بوتهٔ گندم نمادی از خرمن آتش‌زده در فتنهٔ تاتار و صنوبرهای حاشیهٔ کاشی نمادی از پیکر مزدک و باغ نگونسار مزدکیان می‌شود. رنگ‌ها و شمایل‌ها که کارکرد نمادین یافته‌اند، برپایهٔ دو اصل تراکم و جابجایی حوادث و رویدادهای پیشین را در عمق تاریخ و فرهنگ گذشتهٔ ایران تجسم می‌بخشند.

علاوه بر کارکرد نمادین نشانه‌ها، کارکرد نمایه[1]ای نیز از طریق استعاره‌های ترکیبی[2] (نک. باقری و همکار، ۹۵: ۷) بُعد عمیق و غیر محسوس معنا را خلق می‌کند که اشاره به «خود» دارد و مسیری از «سوژه» تا «ابرسوژه» را طی می‌کند؛ ژان کلود کوکه[3] در تقسیم‌بندی خود از سوژهٔ گفتمانی، سوژه را به سه دستهٔ سوژه، شبه سوژه و ناسوژه[4] تقسیم‌بندی می‌کند. کوکه اعتقاد دارد زمانی که سوژه تسلط صددرصد بر گفتمان خود دارد و کاملاً آگاهانه براساس حضور پررنگ «من» گفتمانی به تولید آن می‌پردازد، در وضعیت سوژه قرار دارد. به همین ترتیب زمانی که کنترل سوژه بر گفتهٔ خود وضعیت بینابین دارد و کاهش تسلط سوژه را نشان می‌دهد در وضعیت شبه سوژه قرار می‌گیرد. در این حالت «من» گفتمانی محوریت خود را از دست می‌دهد و ما با شبه سوژه مواجهیم. آنگاه که سوژه هویت سوژه بودن خود را از دست می‌دهد، یعنی در وضعیتی قرار می‌گیرد که دیگر نمی‌توان او را از دیدگاه کنش‌گری، قدرتمند به حساب

1- Index
2- Combinatorial Metaphor
3- Jean- Claude Coquet
4- Non- subject

آورد و به وضعیت گفتمانی صفر می‌رسد، در حالت ناسوژه قرار می‌گیرد (کوکه، ۲۰۰۷: ۲۷۰ به نقل از رحیمی جعفری و شعیری، ۱۳۸۹: ۸– ۷). برای سوژهٔ گفتمانی می‌توان حالتی فراتر از سوژه را در نظر گرفت که ابرسوژه[1] نامیده می‌شود (همانجا)، ابرسوژه با فراتر رفتن از مرزهای سوژه و در حالت بی‌خودی و خلسه معناسازی می‌کند. بر این مبنا، در شعر *هزارهٔ دوم آهوی کوهی* کاشی (آینه) انعکاس کیهان سوژه‌ای است که در مقابل آن با «هدف» معنایابی ایستاده است و «خود» را که به‌تنهایی قادر به کشف آن نمی‌باشد، می‌یابد؛ به عبارت دیگر، در این مرحله کاشی استعلا یافته و از «ماده‌ای» بی‌معنا تبدیل به «ابژه‌ای» و در مرحله بعد تبدیل به «سوژه‌ای» می‌شود و همدم کسی می‌گردد که دغدغه راه‌یابی به اسرار شگفت‌انگیز معنایی دارد. بر این اساس، شاعر درون آینهٔ کاشی که نه لزوما صاف و صیقلی و جلا داده، بلکه مملو از گردوغباری است که پهنای تاریخ ایران را دربرگرفته است، «خود» را می‌یابد؛ «خود» سرگشته و سردرگمی که حال اندکی مجال یافته تا به واسطه ارتباط حسی-ادراکی که با کاشی‌های رنگارنگ آغاز کرده، راه به درون انباشته خود بیابد و حلاج‌ها و زرتشت‌ها و پوریاها را دوباره ببیند، دوباره بیافریند و دوباره در این گستردگی معانی خود محو گردد. شاعر، همزمان هم به عنوان میراث و هم وارث این سرزمین، با نگریستن به کاشی که نقش آینه‌ای رنگین یافته است، هم خود را می‌بیند و هم نمی‌بیند؛ خود را نه به عنوان سوژه‌ای که به آینه می‌نگرد و خلق معانی می‌کند، بلکه به عنوان ابرسوژه‌ای که خود عین معنا است و هر تکه‌ای از جان و تن او نشانه‌ای است از روح تاریخ ایران. در این صورتِ جسمانه‌ای جدید، شاعر حضوری به گستردگی جغرافیا و تاریخ ایران می‌یابد!! بر این پایه، می‌توان ادعا کرد که کاشی و رنگ و نگار آن که شمایل/ آیکون است، نه راه به سوی نماد که راه به سوی نمایه یافته‌اند. رنگ‌های روی کاشی دیگر رنگ نیستند، از زمانی که ابرسوژه به واسطه سرگردانی خود- می‌توان ادعا کرد نوعی نقصان معنایی است- در برابر آن درنگ کرد و بدان نگریست و در آن فرو رفت، چیزی جز خود را نیافت. یکی از ویژگی‌های نمایه ماهیت «حرکت» آن است. شمایل‌ها مخاطب را در اسارت زمان قرار می‌دهند، ولی نمایه، همچون انگشت سبابه، راه می‌نماید که سوژه لاجرم خود باید این راه را بپیماید؛ سلوکی معنایی که نقطه شروع آن آینهٔ کاشی (نمایه) و نقطه پایان آن بی‌پایانی تاریخ ایران است که همه در شاعر فشرده شده است. از همین

1- Hyper- Subject

روست که از ابتدای شعر «تا کجا می‌برد این نقش به دیوار مرا»، سیر و سلوک معنایی را ترتیب می‌دهد که از همین نقطهٔ نمایه‌ای آغاز می‌شود.

۳.٤. حضور هستی‌محور و ضرباهنگ حرکت زمان در جریان زایش معنا

در کلان‌فضای شکل‌گرفته، شمایل کاشی و نقش‌های اسلیمی روی آن راه به زیبایی‌شناسی باروک می‌برد؛ یعنی متنی حجمی می‌آفریند نه خطی (نک. شعیری، ۱۳۹۲: ۱۰٦– ۱۰۳) و ما با نظامی باز مواجهیم. ابژه‌ها به لکه‌هایی مبهم و گاهی تفکیک‌ناپذیر تبدیل می‌گردند و آنچه که در نظام خطی استحکام خط نامیده می‌شود جای خود را به حرکت و بی‌ثباتی می‌دهد. در نظام حجمی دنیا و چیزها نه آنگونه که هستند بلکه آنگونه که می‌توانند باشند به نمایش در می‌آیند و تصویر هر چیز تصویری سیال و شناور است. ما دیگر با خود یک چیز مواجه نیستیم بلکه با تصویری ناپایدار از آن مواجه هستیم که بیننده نیز در شکل‌گیری آن شریک است. خطوط درهم‌آمیخته می‌شوند و از این درهم‌آمیختگی نقش‌های کلی و انتزاعی پدید می‌آید. در این نظام بیننده به کشف معناها دعوت می‌گردد. متن حجمی متن زیرپوستی، پدیداری و سیال است. وقتی پوسته برداشته شود و ما به لایه‌های زیرین راه پیدا کنیم، یعنی اینکه با هستی حضور گره خورده‌ایم و با دیگری یکی شده‌ایم. به همین دلیل است که نظام استتیک (زیبایی‌شناسی صورت و ساختار) به نظام اتیک (مرامی– سلوکی: عبور از خود و پیوند با دیگری) تغییر می‌یابد. نظام اتیک همهٔ شرکای گفتمانی، گفته‌پرداز، گفته‌خوان، کنش‌گر و دیگری را فرامی‌خواند تا به این ترتیب گفتمان فرصت عبور از دنیای خودمحور به دنیای دگر محور را بیابد (همان: ۱۱۱– ۱۰۷).

شاعر، نقش روی کاشی را براساس ضرباهنگ حرکت زمان در گذشته دریافت می‌کند؛ همهٔ دریافت‌های او در پی واقعه‌ای غیرمنتظره و عظیم روی می‌دهد، واقعه‌ای که آغازگر آن نقش روی کاشی است و به اندازه‌ای تکان‌دهنده است که چشم از دیدن و لب نیز از گفتار فرومی‌ماند: تا کجا می‌برد این نقش به دیوار مرا؟/ تا بدانجا که فرومی‌ماند/ چشم از دیدن و/ لب نیز ز گفتار مرا (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۱۲۷). بعد از این نقطهٔ آغازین در زمان حال، حرکت در محور عمودی زمان شروع می‌شود، حرکت به گذشته، فرودی که به صعودی شکوهمندانه می‌انجامد: در فضایی که مکان گم شده از وسعت آن/ می‌روم سوی قرونی که زمان برده ز یاد/ گویی از شهپر جبریل درآویخته‌ام/ یا که سیمرغ گرفته است به منقار مرا (همان، ۱۳۰).

درآویختن از شهپر جبریل و منقار سیمرغ، نقطهٔ پیوند گفتمان دینی و اسطوره‌ای است که به تعبیر گرمس (۱۳۸۹: ١٦) هم نستالژی گذشته را در خود دارد و هم نستالژی آینده را، نستالژی آینده دارای هالهٔ معنایی مثبت است و درواقع ما را با نستالژی کمال مواجه می‌کند. حس پرواز و اوج گرفتن یا همان صعود شکوهمندانه، نستالژیی است که از شروع شعر مکانی جلوه می‌کند: تا کجا می‌برد این نقش به دیوار مرا؟ (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۱۲۷)، سپس در گستره‌یی از زمان جاری می‌شود و بار دیگر در مکان، در یک نقطه، جمع می‌شود؛ نقطه‌ای از شهپر جبریل و منقار سیمرغ. چنین نقطه‌ای بازگشت به «اصل» خود است؛ بازگشت و شکوفا شدن، شکوفایی که شادی بی‌منتها را در خود بازنمایی کرده است. این آویخته شدن از دیدگاه مرامی- مسلکی شورآفرین است. آویخته شدن که همان حالت معلق ماندن بین زمین و آسمان است، بازگشت به زندگی روزمره یا روزمرگی را به تعلیق درمی‌آورد و سرانجام به بند پایانی شعر می‌انجامد که همان خلسهٔ آغازین است. خلسه‌ای که درنتیجهٔ درآمیختن ابژه (نقش روی کاشی) و سوژه (شاعر) روی داده است؛ در این حالت چشم از دیدن محسوسات عینی و لب از بازگویی آن‌ها فرومی‌ماند. بدین‌ترتیب، بازگشت متن حرکت دایره‌وار را پدید می‌آورد، حرکتی که می‌تواند بی‌انتها و مستمر باشد. در این حرکت دایره‌وار، گسست از زندگی روزمره، تجربهٔ منحصر به فرد سوژه، برقراری رابطهٔ حسی- ادراکی با ابژهٔ بیرونی و امید به وصال کامل می‌تواند بارها و بارها تکرار شود. این ساختار دایره‌ای متن، خلق نگرش فلسفی کلاسیک در ارتباط با نقش هندسی دایره و جستجوی مفهوم کمال در آن است. البته باید توجه داشت که زمان خط سیری یکنواخت رو به عقب، همچون حرکت عقربه‌های ساعت در خلاف جهت، ندارد؛ زمان آفرینش متن با زمان واقعه‌ها و حادثه‌های تاریخی به هم آمیخته، حال و گذشته در یکدیگر تنیده شده و فعل‌ها همگی به زمان حال است: *می‌برد (دو بار تکرار شده)، فرو می‌ماند (دو بار تکرار شده)، است (هشت بار تکرار شده)، متراکم شده است، می‌نمایند، است، است، سرایند، به گوش آید، می‌برد، جلوه می‌کند، است، پدیدار می‌شود، آوار می‌شود، خبر می‌دهد، گذر می‌دهد، می‌نماید، می‌روم و درآویخته‌ام.* فعل‌های زمان حال واقعه‌های گذشته را که هریک به دوره‌ای جداگانه تعلق دارند، در اکنون بازنمایی می‌کنند و بدین ترتیب گذشته در زمان حال نه بازنمایی که واقعیت می‌یابد؛ لازم به توضیح است که زمان حال را زمان کنشی و زمان گذشته را که اینک به زمانی اسطوره‌ای و شاید زمانی نستالژیک تبدیل شده، منشأ اصلی

هویت سوژه و اثرگذار در شکل‌گیری حضور او دانسته‌اند (شعیری، ۱۳۹۲: ۱۳۶). هوسرل (۱۹٦٤: ۳۷ به نقل از همان) زمان حال را که زمان تجربۀ زیستی است، مهم‌ترین زمان می‌داند و بر این نکته تأکید دارد که زمان حال از زمان گذشته جدا نیست. در این شعر، خاطره (گذشته)، اکنون (حال) و انتظار (آینده) به هم آمیخته شده است و آنگاه که دریافت‌های نشانه‌ای خواننده شعر، به‌عنوان مرکز دیگر زایش معنا کارکرد می‌یابد زمان خوانش متن به جریان‌های جدا افتاده و در عین حال مستمر زمان افزوده شده و لایۀ دیگری از زمان پدید می‌آید.

در ادامۀ این فرایند نشانه‌ای، می‌توان تفسیر متفاوتی نیز برمبنای کارکرد نمایه‌ای نشانه‌ها داشت؛ شاعر به دلیل گستردگی و عظمت کیهان معنایی که به واسطه «اشاره» کاشی در خود می‌یابد، هر بار پس از سلوک معنایی در دنیای بی‌کرانی که بدان سو رانده شده است، راه به بی‌نهایت می‌یابد و دوباره با تکرار «تا کجا می‌برد این نقش به دیوار مرا؟» از آن عالم راه به سوی خود می‌پیماید و حرکت خود به بی‌خودی و بی‌خودی به خود را چندین بار در طول سلوک خود تجربه می‌کند؛ اما این نه به معنای بازگشت به «اصل» خود که به معنای «بی‌اصلی» می‌تواند باشد؛ به عبارتی، نقض هر اصل و مرکزی است. هیچ یک از این بی‌کران‌های معنایی اصل نیستند و خود جز صحنه و عرصه نمایش این معانی نیستند. به عبارت دیگر، شاعر همزمان به هزاران تکه از خود که معادل تکه‌های تاریخ ایران است اصالت می‌دهد؛ هم شاعر و هم تمام تاریخ در خلسه فرو می‌رود و بدون قضاوت ارزشی ارج داده می‌شود؛ همچون چشم سیمرغی که جهان و وقایع آن برایش کوچک می‌نماید، سیاهی و سپیدی ظاهری وقایع و معانی در تاریخ ایران همگی جزء هویت شاعر به شمار می‌آید. این نگاه با فشردگی زمانی و مکانی همزمان که هم در بعد خطی و هم در بعد فضایی اتفاق افتاده است، شاعر را به ابرسوژه‌ای تبدیل می‌کند که دیگر فراتر از ادراکات حسی می‌رود (تا بدانجا که فرو می‌ماند، چشم از دیدن و لب نیز ز گفتار مرا)؛ اگر بخواهیم اندکی «افراط» کنیم، شاید از ابرسوژه نیز می‌گذرد؛ چرا که دیگر تمام مجراهای دریافت حسی خود را از دست می‌دهد؛ تبدیل به سوژه‌ای می‌شود که هویتش به هزار تکه بی‌نهایت می‌ماند و از همین رو در انتهای شعر، هیچ مسئله‌ای برای شاعر حل نمی‌شود؛ تنها به بی‌کرانگی خود پی می‌برد و اشاره می‌کند که در این نهایت، بدون حواس، هستی را درک می‌کند؛ هستیِ «خود بی‌نهایت» که همان هستی سرزمینش

است و هستی سرزمینش که همان هستی «خود» اوست. شاعر به آغاز راه باز می‌گردد و عجز خود را در «بیان» دنیای معنایی خود فریاد می‌زند.

٤.٤ . بعد حسی- ادراکی شعر و فرایند نشانه‌ای

حس درونی شعر، قوی‌ترین بعد حسی- اداراکی آن است که با سلوک‌های معنایی پی‌درپی و راه بردن از خودی به بی‌خودی، درقالب تجربه‌ای ناب خود را نشان می‌دهد. تجربهٔ نابی که راه به خلسه برده و حواس بیرونی را از کار انداخته است: «تا بدان‌جا که فرو می‌ماند چشم از دیدن و لب نیز ز گفتار مرا»، با فروبسته شدن حواس بیرونی، حواس درونی با قدرت فعالیت خود را آغاز می‌نمایند، چنان‌که صحنه‌ها و صداهایی از عمق تاریخ ایران دیده و شنیده می‌شوند. در بررسی جریان حسی- ادراکی این شعر، توجه به این نکته مهم است که وقتی از کارکرد حس دیداری یا شنیداری سخن می‌گوییم، برداشت عینی و اثبات‌گرا (پوزیتیویستی) در میان نیست و چنان‌که گرمس (۱۳۸۹: ٢٦) گفته است: «در واقع باید دانست که با بینش دیداری مواجه هستیم، یعنی این‌که «بازنمودی تخیلی» رخ داده است که در ادامهٔ آن با بازنمودی فراطبیعی روبه‌رو می‌شویم». در مورد حس شنیداری نیز این «بازنمود تخیلی» روی می‌دهد. با توجه به نکتهٔ مزبور به بررسی کارکرد حواس دیداری و شنیداری در *هزارهٔ دوم آهوی کوهی* می‌پردازیم:

سرآغاز فعالیت حسی- دیداری در این شعر همان قاب کاشی است که در فضایی مجازی خاصیت آینگی یافته است، بنابراین *هزارهٔ دوم آهوی کوهی*، کیفیت دیداریش را از نقاشی به وام گرفته است. کیفیتی که از نقش روی کاشی سرچشمه می‌گیرد و در جریانی به‌هم‌آمیخته، چندبعدی و سلسله‌مراتبی و در فضای ژرف و بی‌پهنا پیش می‌رود؛ در بند دوم شعر، رنگ لاجوردی آسمان با فضای فرهنگی و دیرینه‌سال نشابور و هری به‌هم‌آمیخته می‌گردد. غلظت رنگ لاجوردی و بُعد و گسترهٔ «آسمان» نیشابور و هرات راه به مکانی دیگر می‌گشاید؛ جانب فرغانه و فرخار و واژهٔ «راه» امتداد، باریکی و دقتی را در برابر افق دید خواننده می‌گشاید و زیبارویان فرخاری را نشان می‌دهد که در فضای شعر کلاسیک فارسی در آمد و شدند: لاجورد افق صبح نشابور و هری ست/ که درین کاشی کوچک متراکم شده است/ می‌برد جانب فرغانه و فرخار مرا (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۱۲۷). در بند سوم، رنگ‌دانه‌های خاکستری نقش‌بسته بر روی کاشی پندارهٔ شگرف، شفاف، زلال و سبک مرگ مردانی چون حلاج را که با گفتن

اناالحق پا بر سر دار نهادند، در خاطر مخاطب زنده می‌کند. تراکم کم خاکستر و از هم پاشیده شدن آن با اندک بادی و نفسی، در کنار شعلهٔ آتش کرکوی جانی دوباره می‌گیرد، رنگ‌های خاکستری و سرخ به هم آمیخته می‌گردد و تبادلی بین آتش و خاکستر که از سویی متناقض و از دیگر سوی متناسب هستند، پدید می‌آورد. در فضایی ژرف‌تر تناقض آتش و خاکستر بیش‌تر می‌شود: آنجا که جاودانگی آتش کرکوی، جهش و پرش مداوم آن به سوی بالا، رقص سرخ شعله‌های دائم‌فروزان آن در تقابل با خاموشی، سکون و سردی خاکستر قرار می‌گیرد؛ اما سرانجام تناقض خاکستر و آتش گشوده می‌شود، زمانی که خاکستر خود همان آتشِ خاموش‌شده است. در مصرع‌های این بند، تبادل دو حس دیداری و شنیداری معنا را دست به دست می‌گردانند و به آن عمق، بعد و گستره می‌بخشند؛ شنیدن دعای مانی در کنار دیدن گرد خاکستر حلاج، شنیدن سرود زرتشت در کنار دیدن شعلهٔ آتش کرکوی و البته که این‌همه در گستره‌ای از زمان دوردست و در حال به‌صورت به‌هم‌آمیخته شکل می‌پذیرد: گرد خاکستر حلاج و دعای مانی،/ شعلهٔ آتش کرکوی و سرود زرتشت/ پوریای ولی آن شاعر رزم و خوارزم/ می‌نمایند درین آینه رخسار مرا (همان: ۱۲۸).

در این شعر، رنگ‌ها که مربوط به حس دیداری‌اند تبدیل به نمایه‌هایی پرقدرت شده که هریک مناسکی را می‌آرایند و در عین خموشی، طنینی گاه حزن‌انگیز و گاه پرهیاهو و پرغوغا دارند؛ این‌جاست که فعالیت دو حس دیداری و شنیداری به هم آمیخته می‌گردد؛ مانند کارکرد رنگ کبود در بند ذیل: این چه حزنی است که در همهمهٔ کاشی‌هاست/ جامه‌ی سوگ سیاووش به تن پوشیده‌است/ این طنینی که سرایند خموشی‌ها/ از عمق فراموشی‌ها/ و به گوش آید از این گونه به تکرار مرا (همان: ۱۲۹). بدین‌ترتیب، رنگ و نقش، چنان‌که گرمس (۱۳۸۹: ۲۵) می‌گوید، نقش روساختی را ایفا می‌کند که منجر به شکل‌گیری عمیق‌ترین سطح فعالیت حسی– ادراکی دیداری و شنیداری در ژرف‌ساخت می‌شود. حس دیداری سیری پیش‌رونده می‌یابد تا بدانجا که موجب کشف رازهای بزرگ در فضای کوچک می‌شود: کیمیاکاری دستان کدامین دستان/ گسترانیده شکوهی به موازات ابد/ روی این پنجره با زینت عریانی‌هاش/ که گذر می‌دهد از روزن اسرار مرا (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵، ۱۳۰– ۱۲۹). پیش‌روی حس دیداری باعث می‌شود که درختان صنوبر وارونه در حاشیهٔ کاشی، پیکرهای وارونه در خاک

مزدکیان را پدیدار کند: گرچه بس ناژوی واژونه/ در آن حاشیه‌اش/ می‌نماید به نظر،/ پیکر مزدک و آن باغ نگونسار مرا (همان: ۱۳۰).

بدین‌ترتیب، شعر به تابلوی نقاشی بدل می‌شود که نورپردازی صحنه در هر بند آن تغییر می‌کند، گاهی نور رنگ‌باختۀ افق در غروب غم‌انگیز بر آن می‌تابد، غروب شکوه‌ها و شوکت‌ها، غروب باورها و ... و گاهی رنگ سرخ آتش، رنگ مرگ و زندگی، رنگی که انرژی حیات و نابودی را همزمان با خود و در خود دارد، بر این تابلو بازمی‌تابد. گاهی نیز به نمایشنامه‌ای تبدیل می‌شود که هر بندش حادثۀ بزرگی را به نمایش می‌گذارد. این جاست که رنگ، نور و صدا هرسه در کنار هم و آمیخته با هم نقش‌آفرینی می‌کنند. نمایش‌ها پیش روی ما با ابزار واژه شکل می‌پذیرند، بریده و گسسته می‌شوند و در عین حال یکدیگر را فرامی‌خوانند. نمایش زایش و مرگ هم‌آغوش یکدیگر و از سوی دیگر به‌عنوان دو قطب متضاد در گسست با یکدیگر؛ مرگ عارفان و پیامبران در کنار شمایل‌هایی از گل نیلوفر و درخت سرو، مرگ سیاوش در کنار زادن مهر، نگاه آهوی کوهی در جوار بوته‌ی گندم، رویش گندم در کنار حملۀ خانمان‌سوز تاتار و این‌همه در آغوش نقش‌های به‌هم‌پیچیده و گریزان اسلیمی. هریک از نمایش‌ها، مرگِ با افتخار را تقدیس کرده‌اند و یا با افتخار مرگ را تقدیس نموده‌اند در همان حال که هویتی دیرینه‌سال را بر تخت بشکوه و باشکوهش نشانده، به آسمان بالا برده و در جایگاه سیمرغ و جبرئیل ستوده‌اند.

در این فضای باز و پویایی که شکل گرفته، نشانه‌ها تبدیل به گفتمان می‌شوند؛ نشانه‌های کاشی مزگت پیر به‌عنوان مرکز تولید معنا در دریافت نشانه‌ای شاعر و سپس خواننده که هریک جای به دیگری می‌سپارند، بعد از حضور آیکونیک و شمایلی، به حضور نمادین و نمایه‌ای و سپس حضور هستی‌محور تبدیل شده‌اند. جابجایی مرکز متن سبب خلق رخدادهای معنایی زیبا و درخشان شده و فضایی را پدید آورده که متفاوت‌ها به جای نفی یکدیگر به همزیستی و تعامل دست می‌یابند. در این فضا است که "کاشی مزگت پیر" از همۀ گفتمان‌ها میزبانی می‌کند، گفتمان دینی زردشتی و مغان، گفتمان دینی مهرپرستی، گفتمان مانوی و گفتمان مزدکی، گفتمان عارفانۀ حلاج، گفتمان پهلوانی پوریای ولی، گفتمان حماسی مرگ سیاوش، گفتمان عاشقانۀ شعر رودکی و سرانجام گفتمان جنگ فتنۀ تاتار. میزبانی کاشی مزگت از سایر گفتمان‌ها، از آن روست که گفتمان‌های دیگر را رقیب و بازدارندۀ خود نمی‌داند و از نفوذ آن‌ها

به حوزهٔ خود ترسی ندارد، در نتیجهٔ ایـن میزبـانی، شـعر بـه محـل تلاقـی اعصـار و دوره‌هـا، نگرش‌ها و روش‌ها، اندیشه‌ها و رویکردهای گوناگون تبدیل شده است.

۵.٤.دریافت زیبایی‌شناسی شعر

حس درونی و تجربهٔ باعظمتی که راه به خلسه مـی‌بـرد، در قالـب تصـویرها، رنـگ‌هـا و نمایه‌های معنایی عینیت یافته و به خواننده منتقل مـی‌شـود؛ مـتن بـا اسـتفاده از قـدرت رنـگ (لاجوردی و خاکستری، سرخ و کبود، نیلوفری و سبز) و صدا (زمزمه‌ی دعا، هم‌آوایی سـرود، صلابت درود، نغمه‌ی رود و شور همهمه) شرایطی را فـراهم مـی‌آورد کـه در بـاور و نگـرش خواننده تأثیر می‌گذارد؛ این نوع شناخت که کیفی است، وجه پدیداری دارد و با جوهر و اصل چیزها مرتبط است. شناخت کیفی، گفته‌پرداز و گفته‌خوان را به اوج وضعیت حسـی- ادراکـی می‌رساند. این شناخت نوعی دریافت زیبایی‌شناختی به شـمار مـی‌رود؛ زیـرا همـان طـور کـه گرمس در کتاب *نقصان معنا* (۱۳۸۹: ۲۷) اشاره مـی‌کنـد، در جریـان چنـین دریـافتی رابطـه‌ای عاطفی و حسی- ادراکی شکل می‌گیرد که نه‌تنها سوژه و ابژه در تعامل با هم قـرار مـی‌گیرنـد، بلکه نوعی درهم‌آمیختگی بین این دو عامل اتفاق می‌افتـد. در ایـن درهـم‌آمیختگـی اسـت کـه استحاله رخ می‌دهد؛ افراد و وقایع گذشته، زرتشت، مانی، مـزدک و بـاغ مزدکیـان، سـیاوش و پوریای ولی، آوای نرم سخن رودکی و فتنه‌ی تاتار، سرو کاشمر و شاخه‌ی گل نیلـوفر هریـک زنده و جاندار در مقابل چشم سوژه جان می‌گیرنـد. ایـن فضـا، فضـایی بـاز اسـت کـه در آن تصاویر نه آن گونه که هستند، بلکه آن گونه که می‌توانند باشند، به نمایش در می‌آیند و بـدین‌ترتیب معنا گسترش می‌یابد. همه‌ی تصاویر بازتاب یافتـه در آینـهٔ کاشـی، کـارکردی هـم‌گـرا می‌یابند و همگنه‌ای را به وجود می‌آورند که به معنا سـامان مـی‌دهـد. شـهپر جبریـل و منقـار سیمرغ به‌عنوان یک کل واحد ایفای نقش می‌کنند و بر همهٔ گفتمان‌ها تأثیر می‌گذارند. این کـل واحد ابتدا به اجزایی تبدیل می‌شود که هریک به دنیای نشانه‌ای متفاوت تعلق دارند و سپس به یک تبدیل می‌گردد. سوژه پس از پشت سر گذاشتن همهٔ تجربه‌های شناختی و حسی- ادراکـی به جوهر پدیدارشناختی و عمق حضور دست می‌یابد و با موسـیقی روح جهـان بـه وحـدت و هم‌نوایی می‌رسد. بنابراین شاهد نوعی هم‌حضوری در بین همهٔ عناصـر گفتمـان هسـتیم. همـهٔ مدلول‌های حضور سوژهٔ دیداری با مدلول‌های حضور روح جهان هستی در هم مـی‌آمیـزد، در این حالت سوژه به طور فیزیکی در مکان حضـور دارد امـا در حقیقـت اندیشـه و تفکـر او در

جایی دیگر و فراتر از آن مکان سیر می‌کند. در اینجاست که او دچار نوعی گسست با خود می‌شود. یعنی «خود» سوژه از «من» او جدا می‌گردد. من که قابل تعبیر به حضور فیزیکی است در مکان می‌ماند و خود که حضوری انتزاعی‌تر است از آن مکان می‌گریزد و آنچه که سبب چنین گریزی می‌شود، عنصری است که مکانیت مکان را حذف نموده و آن را به سوی فضایی فراتر از آن مکان سوق می‌دهد. در اینجاست که مکان به فضا تبدیل می‌گردد. در چنین فضایی کنش‌گر دیداری هم حاضر است و هم غایب؛ در مکان غایب است و در فضا حاضر (نک. شعیری، ۱۳۹۲: ۲۳۱).

می‌توان گفت که این‌همه، با شکسته شدن فضای تنگ کاشی روی می‌دهد؛ بدین‌گونه که تبدیل شمایل‌های کوچک کاشی به نمادها و نمایه فضایی به موازات ابد گسترش می‌یابد و سرانجام لامکان خلق می‌گردد: در فضایی که مکان گم شده از وسعت آن/ می‌روم سوی قرونی که زمان برده ز یاد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۱۳۰) و سوژه غرق تحسین پایداری فعالیت دیداری خود می‌شود: گویی از شهپر جبریل درآویخته‌ام/ یا که سیمرغ گرفته‌است به منقار مرا (همانجا). سرانجام بعد زیبایی‌شناسی شعر، تجلی عینی می‌یابد؛ تکان از درون که همان تجلی عینی بُعد زیبایی‌شناختی است هم به دنیای سوژه و هم به دنیای ابژه مربوط است و حکایت از درهم‌آمیختن این دو کنش‌گر دارد. آمیزش انسان و دنیا که اگر بخواهیم نگاهی دکارتی به آن داشته باشیم، سودای جسم و روح را به هم درمی‌آمیزد (گرمس، ۱۳۸۹: ۲۷).

۵. نتیجه‌گیری

بررسی چگونگی زایش معنا در شعر *هزارهٔ دوم آهوی کوهی* نشان می‌دهد که تعدد مراکز تولید معنا و بازی آزاد نشانه‌ها ابزارهای لازم را برای گسترش معنا فراهم می‌آورد و زیبایی‌شناسی شعر بر همین مبنا استوار است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که در *هزارهٔ دوم آهوی کوهی* رابطهٔ بین شعر و نقاشی از نوع بینامتنیت درون‌فرهنگی و بینانشانه‌ای است و باز بودن گفتمان دیداری کاشی مزگت پیر به شاعر امکان داده که رمزگشایی تصویرها را توسعه داده، جریان زایش معنا را به‌صورت سیال پیش ببرد و درنهایت گریز از سپهر نشانه‌ای بسته و تک‌صدای امروز به سپهر نشانه‌ای باز و چندصدای دیروز را عملی گرداند. بررسی چگونگی تبدیل کارکرد شمایلی نشانه‌های کاشی به کارکرد نمادین نشان می‌دهد، شمایل‌های روی کاشی که هرکدام نمایشی از کالبدهای هرچه کوچک‌تر جهان طبیعت است، در بازآفرینی‌های پی-

درپی شاعر تبدیل به پهنه‌های هرچه بزرگتر می‌شوند و بدین‌ترتیب فضای فیزیکی یا خرده-فضای کاشی تبدیل به کلان‌فضا یا فضای مجازی شده و کاشی به «آینه» تغییر ماهیت می‌دهد. در این فضا، تعامل به بالاترین سرعت صورت می‌گیرد و حضور هستی‌محوری را شکل می‌دهد که در گستره‌یی از زمان جاری شده و سرانجام در مکان، در یک نقطه، جمع‌بندی می‌گردد؛ نقطه‌ای از شهپر جبریل و منقار سیمرغ، چنین نقطه‌ای بازگشت به «اصل» خود را بازنمایی می‌کند و با تعلیق زندگی روزمره خلسه‌ای را پدید می‌آورد که درنتیجهٔ درآمیختن ابژه (نقش روی کاشی) و سوژه (شاعر) روی داده است. در فرایند نشانه‌ای دیگر، شمایل‌های کاشی تبدیل به نمایه شده و از طریق استعاره‌های ترکیبی بعد عمیق و غیر محسوس معنا را خلق می‌کند که اشاره به «خود» دارد. در این فرایند، سلوک معنایی شکل می‌گیرد که نقطه شروع آن آینهٔ کاشی (نمایه) و نقطه پایان آن بی‌پایانی تاریخ ایران است، و این‌همه در شاعر به‌عنوان «ابرسوژه» فشرده شده و «خود» را شکل می‌دهد. شاعر به دلیل گستردگی و عظمت کیهان معنایی که به واسطه «اشاره» کاشی در خود می‌یابد، هر بار پس از سلوک معنایی در دنیای بی‌کرانی که بدان سو رانده شده است، راه به بی‌نهایت می‌یابد و دوباره با تکرار «تا کجا می‌برد این نقش به دیوار مرا؟» از آن عالم راه به سوی خود می‌پیماید. بنابراین، در این شعر حس درونی، قوی‌ترین بعد حسی- ادراکی آن است که با سلوک معنایی پی‌درپی و راه بردن از خود به بی‌خودی، درقالب تجربه‌ای ناب خود را نشان می‌دهد. تجربهٔ نابی که راه به خلسه برده و حواس بیرونی را از کار انداخته است: «تا بدان‌جا که فرو می‌ماند چشم از دیدن و لب نیز ز گفتار مرا»، با فروبسته شدن حواس بیرونی، حواس درونی با قدرت فعالیت خود را آغاز می‌نمایند، تا آنجاکه صحنه‌ها و صداهایی از عمق تاریخ ایران دیده و شنیده می‌شوند. حس درونی و تجربهٔ باعظمتی که راه به خلسه می‌برد، در قالب تصویرها، رنگ‌ها و نمایه‌های معنایی عینیت یافته و به خواننده منتقل می‌شود؛ متن با استفاده از قدرت رنگ و صدا شرایطی را فراهم می‌آورد که در باور و نگرش خواننده تأثیر می‌گذارد، بدین ترتیب بعد زیبایی‌شناسی شعر، تجلی عینی می‌یابد.

مهم‌ترین دستاورد پژوهش حاضر کمک به گونه‌شناسی شعر نو فارسی است؛ باتوجه به این که در *هزارهٔ دوم آهوی کوهی* مراکز چهارگانهٔ تولید معنا؛ یعنی من شاعر، متن نقاشی، متن شعر و من خواننده در درون مرکز بزرگتری به نام تاریخ و فرهنگ گذشتهٔ ایران معناسازی

می‌کنند، تاریخ و فرهنگ ایران را مرکز غالب تولید معنا به حساب آورده و این شعر را در زیرگونهٔ مفاخرهٔ فرهنگی طبقه‌بندی می‌کنیم؛ زیرا نمایه‌های معنایی افتخارآمیز و با شکوه و تقدیس‌شده در فضای فرهنگی و تاریخی ایران تولید شده و بازسازی هویت «من» برپایهٔ این گذشتهٔ تاریخی باشکوه انجام پذیرفته است. در ادامهٔ پژوهش حاضر می‌توان این فرضیه را مطرح کرد که با بررسی مراکز زایش معنا و نوع مراکزی که در آفرینش شعر دخیل هستند و بالاخص با تشخیص مرکز غالب تولید معنا که برفرایند نشانگی بیش‌ترین تأثیر را دارد، گونه‌شناسی دقیق‌تر شعر فارسی انجام‌پذیر خواهد بود و زیرگونه‌های شعرتغزلی، اجتماعی، سیاسی، کودکانه و ... با معیارهای داده‌بنیاد قابلیت طبقه‌بندی خواهد داشت. تمایز حسی- زیبایی گونه‌های مختلف شعری را نیز در این گونه‌شناسی می‌توان لحاظ نمود.

منابع

۱- باقری، سحر و عینی‌فر، علیرضا. (۱۳۹۵). تدقیق و تحدید حوزهٔ شمول و نمود نشانه‌ها در معماری. *معماری و شهرسازی آرمان‌شهر*، شماره ۷، ۱۰-۱.

۲- چندلر، دنیل. (۱۳۹٤). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.

۳- رحیمی جعفری، مجید و شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۹). از ابرسوژه تا ناسوژه؛ جلوه‌های متناوب قدرت در نمایشنامهٔ سیاها اثر ژان ژنه. *ادبیات معاصر جهان*، ۲ (٤)، ۱۷- ۱.

٤- زکریایی کرمانی، ایمان، شعیری، حمیدرضا و سجودی، فرزان. (۱۳۹۲). تحلیل نشانه-معناشناختی سازوکار روابط بینافرهنگی در نظام گفتمانی فرش کرمان. *مطالعات تطبیقی هنر*، ۳ (٦)، ۲۹- ۱۱.

۵- سجودی، فرزان و کاکه‌خانی، فرناز. (۱۳۹۰). بازی نشانه‌ها و ترجمهٔ شعر. *زبان‌پژوهی (دانشگاه الزهرا (س))*. ۳ (۵)، سال ۱۵۳- ۱۳۳.

٦- شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۲). *نشانه- معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری*. تهران: سخن.

۷- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۵). *گزینه اشعار*. تهران: مروارید.

۸- صفوی، کوروش. (۱۳۹۵). *فرهنگ توصیفی مطالعات ادبی*. تهران: علمی.

۹- گرمس، آلژیرداس ژولین. (۱۳۸۹). *نقصان معنا*. ترجمه و شرح حمیدرضا شعیری، تهران: علم.

۱۰-لینت‌ولت، ژب. (۱۳۹۰). *رساله‌ای در گونه‌شناسی روایت*. ترجمهٔ علی عباسی و نصرت حجازی، تهران: علمی و فرهنگی.

۱۱-میردهقان، مهین ناز ، سجودی، فرزان و آقایی، حمید. (۱۳۹۲). تحلیل مجموعه کتاب‌های زبان فارسی از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی. *پژوهش‌نامهٔ آموزش زبان فارسی به غیرفارسی-زبانان*، ۲ (۱)، ٦٨-۳۷.

۱۲-نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹٤). *درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها*. تهران: سخن.

۱۳-نجومیان، امیرعلی. (۱۳۹٤). *نشانه در آستانه*. تهران: فرهنگ نشر نو.

۱٤-__________ (۱۳۹٦). *نشانه‌شناسی*. تهران: مروارید.

15- Lotman, J. (2005). On the Semiosphere (Clark. W. Trans.). *Sign Systems Studies*, *33* (1), 205-229.

16- Lotman, Y. (2009) *.The Notion of Boundary. Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture* (Shukman. A. Trans.) Bloomington: Indiana University Press, 131-142.

Investigation of the birth of meaning and the process of unlimited symptoms in the Second Millennium of Mountain Deer composed by Mohammad Reza Shafiei Kadkani

Maryam Dorpar[1]
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Kowsar University of Bojnord, Bojnord, Iran

Abstract

The present study studies the poetry of the Second Millennium of the Mountain Deer (Shafiee Kadkani, 2016) in order to examine the centers of meaning as a researchable problem that can lead to a more accurate typology of modern Persian poetry; By asking these questions, what are the centers of meaning reproduction in the second millennium of mountain deer, what kind of relationship are they with each other, as a result of the interaction of these centers, how the process of infinite symbolism proceeds and finally what effect the multiplicity of centers of meaning production has on the sensory-aesthetic flow of poetry? The results show that in the second millennium, the relationship between poetry and painting is intercultural and interdisciplinary. The openness of the visual discourse of the "Mosque / Old Mosque" tile allows the poet to escape from the sphere of the closed sign and the monophony of today / now to the sphere of the open sign and the polyphony of yesterday / of the past. By transforming the iconic function of tile symbols into a symbolic function in poetry, the physical space or sub-space of the tile becomes a macro-space or virtual space and promotes the birth of meaning in a mixed, multidimensional, hierarchical flow in the deep space of ancient Iranian history. In this process, a discourse space is created in which the contradictions achieve coexistence and interaction instead of denying each other, and the "tile of the old mosque" hosts all the discourses. In the process of other signs, tile icons become indexes and, through combined metaphors, create a deep and subtle dimension of meaning that refers to "self." In this poem, the inner sense is the strongest sensory-perceptual dimension that disables the external senses and in the form of pure experiences, shows the way to the unconscious in the form of beautiful and unique images. Due to the fact that in this poem, the dominant center of production of meaning is the history and culture of Iran, it is classified as a

1- dorpar90@gmail.com

cultural boast. The research has been done with a poststructuralist semiotic approach and descriptive-analytical method.

Keywords: Typology of poems, centre of generation of meaning, Unlimited Semiosis, flow of aesthesis, Second Millinnium of Mountain Deer